دوفصلنامه تاریخ ادبیات
دورهٔ ۱۴، شمارهٔ ۲، (پیاپی ۸۵/۲) پاییز و زمستان ۱۴۰۰
مقالهٔ علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵

10.29252/hlit.2022.208115.0 doi

تحلیل محتوایی گفتمان در رمان‌های *سپیده‌دم ایرانی* و *عشق و بانوی ناتمام* (ص۲۵۳-۲۷۸)

شیرزاد طایفی[۱]، هانیه حاجی‌تبار[۲]

چکیده

باختین از نظریه‌پردازان بزرگ قرن بیستم در میان انواع نثر، به رمان توجه ویژه‌ای دارد. منطق مکالمه از مفاهیم اساسی نظریات باختین است. از نظر او رمان عرصهٔ تجلی صداهای گوناگون است که به‌تنهایی فاقد ارزش و معنا هستند و تنها در ارتباط با یکدیگر می‌توانند یک نظام معنایی را به وجود آورند. درک همین صداها موجب کشف لایه‌های پنهانی و جدید متن می‌شود. منظور باختین از چندصدایی، صداهایی است که نمایندهٔ ایدئولوژی و ذهنیت گویندهٔ خود هستند. بنابراین، در این پژوهش به روش تحلیل کیفی و با بهره‌گیری از مطالعات کتابخانه‌ای، دو رمان *سپیده‌دم ایرانی* و *عشق و بانوی ناتمام* از امیرحسن چهل‌تن به دلیل بهره‌مندی از مؤلفه‌های گفت‌وگومندی چون سبک‌بخشی، رعایت زبان مناسب شخصیت‌ها، در هم آمیختن صداها، بینامتنیت، گروتسک، پایان باز، عدم قطعیت و... با رویکرد مکالمه‌ای مورد واکاوی قرار گرفته است. براساس یافته‌های پژوهش به کار بستن گفتمان‌های متعدد در دو رمان *سپیده‌دم ایرانی* و *عشق و بانوی ناتمام* از سوی نویسنده به این دو داستان خاصیت چندآوایی بخشیده است. در واقع نویسنده توانسته است با بسامد بالای بهره‌گیری از این عناصر گفت‌وگومندی، محتوای داستان‌های خود را در بستری مکالمه‌ای به مخاطب ارائه دهد و چندصدایی را در این دو رمان تقویت کند.

کلیدواژه‌ها: باختین، منطق مکالمه، چندآوایی، تک‌آوایی، چهل‌تن.

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
sh_tayefi@yahoo.com
۲. کارشناس‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران h.hajitabar1@gmail.com

Content Analysis of Discourse in the Novels *Iranian Dawn* and *Love and the Incomplete Woman*

Shirzad Tayefi[1], Haniyeh Hajitabar[2]

Abstract

Bakhtin, one of the leading literary theorists of the twentieth century, has been focused on novel among all forms of prose. Dialogism is one of the basic concepts of Bakhtin's theories. According to him, the novel is a field of manifestation of various voices that generate meaning and value in relation to each other. Understanding these voices reveals new hidden layers of text. Bakhtin calls this multi-voiced reality "polyphony", which represents the ideology and mentality of the speaker. Therefore, in this research, with the help of qualitative analysis and library studies, two novels by Amirhassan Cheheltan, *Iranian Dawn* and *Love and the Incomplete Woman*, are analyzed with a dialogic approach, regarding their components of dialogism such as stylization, observing the appropriate language of the characters, the combination of voices, intertextuality, grotesque, open ending, and uncertainty. The present paper concludes that the author's use of several discourses in *Iranian Dawn* and *Love and the Incomplete Woman* has given them a polyphonic character. In fact, the author has been successful in presenting the content of his stories in a dialogical context with the high frequency of using these elements of dialogism, and he has strengthened polyphony in these two novels.

Keywords: Bakhtin, dialogism, polyphony, monophony, Amirhassan Cheheltan.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Associate professor, Department of Persian language and literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran, (corresponding author), email: sh_tayefi@yahoo.com
2. MA in Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran, email: h.hajitabar1@gmail.com

۱. مقدمه

میخاییل باختین توانست بر حوزه‌های متفاوتی تأثیرگذار باشد اما مهم‌ترین فعالیت او رویکـرد مکالمـه‌ای بود که به متن داشته است. او برخلاف ساخت‌گرایان در تحلیل و بررسی متون، به عوامل فرامتنی اهمیت می‌داد. در واقع او واژهٔ رمان‌گرایی را به جای ادبیت فرمالیست‌ها بر می‌گزیند. «افکـار و آراء میخاییـل م. باختین (۱۸۹۵تا۱۹۷۵) در زمینهٔ ادبیات و هنر اصالت خاصی دارد. دسـتاوردهای وی آثـار تأثیرگـذاری در گسترهٔ نقد، نظریهٔ ادبی و بلاغی‌اند که به موضوعات متعدد و متنوعی پرداخته‌اند، تا جـایی کـه منتقـدی چون تزوتان تودوروف[۱] وی را در کتاب *منطق گفت‌وگویی میخاییـل بـاختین*[۲] برجسـته‌تـرین اندیشـمند شوروی در گسترهٔ علوم انسانی و نیز بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز ادبیات در سدهٔ بیستم معرفی می‌کنـد. غنـا و گوناگونی آراء و اندیشه‌های وی تا آن حدّ است که هرگز زیر بار عناوین شسته‌رفتهٔ متـداول نمـی‌رود تـا بتوان او را در این یا آن رشتهٔ مرسوم علوم اجتماعی و غیره جای داد» (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۶: ۹۷).

باختین در جهت مبانی فکری خود، یعنی اعتقاد به گفت‌وگو و آزاداندیشی و در تقابل با اندیشـه‌هـای استبدادی استالین، با انتشار کتابی با عنوان *مسائل هنر داستایفسکی*، برای نخستین بـار مفهـوم «منطـق مکالمه» را مطرح ساخت. با توجه به مفهوم «منطق مکالمه» از دیدگاه باختین، او تنها ژانر رمان را واجد منطق مکالمه‌ای می‌داند. شعر، حماسه و تراژدی با بنیادی تک‌صدایی در این دایـره نمـی‌گنجنـد (بـالو و همکاران، ۱۳۹۴: ۶۷؛ به نقل از موریس[۳]، ۱۹۹۴: ۱۸۲).

«منطق گفت‌وگویی یا منطق مکالمه، قبل از باختین هم مورد توجه بسیاری از نظریه‌پردازان بـوده، امـا ابتکار باختین در این بود که او آن را «بنیان سخن» معرفی کرد» (احمدی، ۱۳۷۸: ۹۸). «در جامعـهٔ توتـالیتر و تک‌صدا همه در یک تن ادغام می‌شوند. چیزی از فردیت باقی نمی‌ماند. بـا از دسـت رفـتن ایـن فردیـت، آگاهی نیز از میان می‌رود و زندگی ابعاد تراژیک می‌یابد و به عقیدهٔ خود باختین 'من چـه چیـزی بـه دسـت می‌آورم اگر دیگری در من یکی شود؟' و پاسخ وی این است که 'او تنها ابعاد تراژیک زندگی مرا درون خود تکرار می‌کند'» (انصاری، ۱۳۸۴: ۱۸۱). باختین مانند اوکتاویو پاز اعتقاد داشـت: «انسـان تعـدد و گفـت‌وگـو است» (پاز، ۱۳۸۱: ۱۰۷). «هنگامی‌که نویسنده از گفت‌وگو استفاده می‌کند، روابط شخصیت‌ها با هـم رسـماً آغاز می‌شود، نویسنده با به‌کارگیری گفت‌وگو کاری می‌کند تا روابط اشخاص با هم شروع شود، تعمیق پیـدا کند، تصدیق یا مجدداً تصدیق شود، تداوم پیدا کند یا تمام شود» (بیشاب[۴]، ۱۳۸۳: ۳۴۹).

در این پژوهش ابتدا با مرور مختصر نظریهٔ منطق مکالمهٔ باختین، به تبیین این نظریه و کارکردهـای آن در متن پرداخته و سپس دو رمان *سپیده‌دم ایرانی* و *عشق و بانوی ناتمام* از امیرحسن چهـل‌تـن را بـا این رویکرد تحلیل کرده‌ایم.

۱- ۱. پرسش‌های پژوهش

الف. چهل‌تن در سیر داستانی روایت‌های *سپیده‌دم ایرانی* و *عشق و بانوی ناتمام*، تا چه میزان از مؤلفه‌های گفت‌وگومندی بهره برده است؟

ب. روایت داستانی و کنش شخصیت‌ها در دو رمان *سپیده‌دم ایرانی* و *عشق و بانوی ناتمام* چگونه موجب بروز چندصدایی در این دو روایت شده است؟

۱- ۲. پیشینهٔ پژوهش

چند پایان‌نامه و مقاله در زمینهٔ منطق مکالمهٔ باختین مورد بررسی قرار گرفته است؛ برای نمونه فیضی (۱۳۹۳) به بررسی رمان *سیمای* مرد هنرمند در *جوانی* اثر جیمز جویس براساس نظریهٔ گفت‌وگومندی می‌پردازد. دگرمفهومی، سخن تک‌آوا و چندآوا و کارناوال از مفاهیم برجسته‌ای هستند که پژوهشگر به آن‌ها می‌پردازد و سپس ضمن انطباق نظریه با اثر به این نتیجه می‌رسد که این رمان چندصدا با ابزارهایی که در اختیار خواننده قرار می‌دهد، او را به دریافتی نو و تفسیری دیگر از متن رهنمون می‌سازد که به‌سادگی از روساخت رمان قابل درک نیست. یکی از تفاوت‌های اصلی نظری این دو پژوهش، پرداختن مقالهٔ پیش رو، به دو اثر از یک نویسنده و همچنین پرداختن به مبحث بینامتنیت است که هم‌آوایی را از چند طریق (آثار ادبی مرتبط با متن، گفت‌وگوهای نقل‌شده از متون دیگر و تأثیرپذیری از متون مختلف) مورد بررسی قرار می‌دهد.

رستمی بالان (۱۳۹۴) نیز در سطح گسترده‌ای به بررسی تخیل مکالمه‌ای در ارتباط با ادبیات پست‌مدرن و منطق مکالمه می‌پردازد که تخیل مکالمه‌ای در روایت رمان پسامدرن را با تکیه بر رمان *ایرای شناور* جان بارت به کمک نظریات باختین مورد بررسی قرار می‌دهد. این پایان‌نامه، به این مهم می‌پردازد که چه رابطه‌ای میان ادبیات پست‌مدرن و منطق مکالمه وجود دارد و چگونه این رابطه در رمان مورد بحث نمود یافته. این مطالعه در ادامه تکنیک‌ها و مؤلفه‌هایی چون از هم‌گسیختگی، فراداستان، بینامتنیت و طنز تلخ را از جمله عواملی عنوان می‌کند که در کنار گستردگی مفاهیم و پیچیدگی‌های خاص محتوا و شکل این اثر، آن را به متنی چندصدایی مبدل ساخته است.

همچنین در مقالهٔ باقری خلیلی و حقیقی (۱۳۹۳) سعی شده با بررسی مؤلفه‌هایی چون کاربرد ضمایر من، تو و او، گزاره‌های خطابی، چندصدایی و کارناوال ماهیت گفت‌وگویی شعر فروغ مورد بررسی قرار گیرد. نویسندگان رنگ و بوی اجتماعی اشعار فروغ را عامل دیگر ایجاد چندصدایی در آن می‌دانند. مورد مهمی که از بعد نظری موجب تمایز این دو پژوهش می‌شود، پرداختن به اثر از رهگذر مؤلفه‌های

دستوری چون گزاره‌های پرسشی، امری و ندایی و... در مقالهٔ یادشده است درحالی‌که پژوهش پیش رو از بعد محتوایی به واکاوی اثر می‌پردازد هرچند مؤلفهٔ کارناوال به‌عنوان یک مؤلفهٔ معنایی گفت‌وگویی در هر دو اثر به چشم می‌خورد.

ایزدپناه (۱۳۹۶) نیز در پژوهش خود بر آن است که با واکاوی عناصر محتوایی، همانند مقالهٔ پیش رو به بررسی چندصدایی در رمان *لالایی برای دختر مرده* بپردازد. علاوه بر تفاوت در اثر مورد بررسی، نوع مؤلفه‌های موردبررسی نیز بعضاً با مؤلفه‌های موردبررسی در پژوهش حاضر متفاوت است، برای نمونه می‌توان به این مؤلفه‌ها اشاره کرد: وجود حلقهٔ راویان، تغییر زمان‌ـ مکان و پرداختن به دختران از سوی مؤلف مرد. از طرف دیگر، مؤلفه‌های مشترکی چون پایان باز و تمرکززدایی روایت و تغییر چندبارهٔ راوی در هر دو پژوهش به چشم می‌خورد. همچنین پژوهش پیش رو از رهگذر دلالت‌های معناشناختی، کارناوال‌گرایی و جدال، مسیر خود را از مقالهٔ یادشده متمایز می‌کند.

۲. مبانی نظری

در جهان امروز گفت‌وگو یکی از مهم‌ترین ابزارهای ارتباطی به شمار می‌رود. افراد، اقشار، احزاب و گروه‌های اجتماعی مختلف، هر یک گفتمان مخصوص به خود را دارند که از طریق آن می‌کوشند صدای خود را به گوش افراد دیگر اجتماعی که در آن زندگی می‌کنند برسانند. باختین می‌خواهد «حقانیت مکالمه را تبیین و تثبیت کند و با تأکیدش بر موجودیت انسانی در مکالمه و ارتباط، که از انسان شناسی فلسفی او ناشی می‌شود، سعی دارد تا راهی در جهت خدمت به ارزش‌های والای وجودی انسان‌ها بگشاید. برای او گسترش اندیشه و پراکسیس مکالمه‌ای، ارزش‌های درونی و بیرونی فراوانی دارد که می‌تواند به‌عنوان مطلوب‌ترین شیوهٔ زیست انسانی و اجتماعی مطرح شود» (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۶: ۹۹). باختین آثار داستایفسکی را به‌عنوان نمونه‌ای برجسته برای آثار چندصدایی معرفی می‌کند. «مکالمه‌بنیاد بودنِ آثار داستایوفسکی صرفاً به گفت‌وگوها در یک مکالمه، که به شکل نگارشی در متن مطرح می‌شوند، مربوط نمی‌شود. در رمانِ مکالمه‌ای هر شخصیت از ویژگی‌های فردی خاص برخوردار است. این ویژگی شخصی متضمن جهان‌بینی شخصیت، اسلوب گفتار او و موضع اجتماعی و ایدئولوژیکی‌اش است و این همه از راه سخنان شخصیت به میان می‌آید. باختین شخصیت‌ها را بیانگر یک ایده یا جهان‌بینی می‌داند... هر شخصیت، جهان را برای خود تأویل کرده و این تأویل را از راه گفتمان خاص خود بیان می‌کند» (آلن[۵]، ۱۳۸۵: ۴۱). «تحلیل گفتمان رویکردی جدید برای واکاوی ابعاد گوناگون متن است که در تفسیر آن ارتباط تنگاتنگی با مبانی زبانی برقرار می‌کند. درواقع ابتدا در این دیدگاه، نگاهی

صرفاً صورت‌گرایانه و زبان‌شناختی به متن وجود داشت که در جست‌وجوی روابط ساختاری، و عناصر سازندهٔ جمله‌ها بود. این شیوه به‌عنوان الگوی اصلی تحلیل و تفسیر متن دنبال می‌شد. با گذشت زمان، نظریهٔ تحلیل گفتمان به سمت تحلیل‌های فرهنگی و اجتماعی از متن رفت تا پیوند متن با قدرت‌های اجتماعی و سیاسی را روشن کند؛ به همین دلیل برخلاف تحلیل‌های کلاسیک و صرف زبان‌شناختی، تنها مبانی نحوی و عناصر لغوی عامل اصلی تفسیر متن در نظر گرفته نمی‌شد؛ بلکه زبان به‌عنوان یک عنصر اصلی در کنار سایر عناصر چون بافت موقعیتی، متن و معنا اهمیت یافت تا موقعیت‌های پنهان زایش متن کشف شود و در این زمینه گفت‌وگو به‌عنوان یکی از عناصر اصلی پیونددهندهٔ زبان و معنا اهمیت ویژه‌ای یافت. «متن به‌عنوان یکی از محصولات گفتمان می‌تواند گفتمان را بازنمایی کند. ویژگی‌های متنی می‌توانند کمک کنند تا به واسطهٔ آن‌ها گفتمان مسلط، مورد شناسایی و تحلیل قرار بگیرد. بنابراین متن از یک‌سو چگونگی و وضعیت تولید خود را معرفی می‌کند و از سویی دیگر امکان تفسیر خویش را فراهم می‌آورد» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۳۰و۲۳۱). یکی از شیوه‌های مؤثر درک و دریافت بهتر معنای متون، تحلیل گفتمان در یک متن، بررسی گفت‌وگوها و تبیین چندصدایی در آن است؛ زیرا از این رهگذر می‌توان متن را در ساحات گوناگون و تأثیر آن ساحات بر گسترش عمل داستانی و سنجش میزان گفت‌وگومندی متن مورد نظر با شرایط جامعه و اینکه اثر تا چه میزان با بافت بیرون از خود در گفت‌وگو است، در هر دو بعد معنا و صورت مورد واکاوی قرار داد. بنا به همین اصل، این پژوهش به بعد محتوایی تحلیل گفتمان و چگونگی تأثیر گفت‌وگوها بر معنابخشی و چندصدایی در متن پرداخته است.

۳. بحث

۳- ۱. خلاصهٔ رمان‌ها

۳- ۱- ۱. *سپیده‌دم ایرانی*

سپیده‌دم ایرانی، رمانی سیاسی و اجتماعی است که داستان زندگی فردی به نام ایرج بیرنگ را روایت می‌کند. ایرج شخصیت اصلی داستان، به دلیل مشارکت در عملیات ترور ناموفق شاه مجبور به مهاجرت از کشور می‌شود و این مهاجرت به قیمت جدایی او از پدر، خواهر، همسر جوانش میهن و پسرش تمام می‌شود. او بعد از ۲۸ سال به ایران بازمی‌گردد اما بعد از ورود به ایران، خیلی زود متوجه تغییرات بسیار زیاد و عمیقی می‌شود که بعد از انقلاب در جامعهٔ ایران اتفاق افتاده است. ایرج از همان ابتدا خود را با این تغییرات بیگانه می‌یابد و چندان طول نمی‌کشد که او بر سر ماندن یا رفتن از کشور دچار تردید و کشمکش با خود و اطرافیانش، از جمله فرزند و خواهرش، می‌شود. میهن همسرش نیز بعد از سال‌های

طولانی جدایی و بی‌خبری از او در زمان غیبتش رابطهٔ خود را با او به‌طور کلی قطع می‌کند. سرانجام ایرج در می‌یابد این‌جا دیگر جای ماندن نیست، به همین دلیل علی‌رغم اصرار اطرافیانش در پایان تصمیم می‌گیرد کشور را ترک کند.

۳- ۱- ۲. *عشق و بانوی ناتمام*

داستان با یادآوری خاطرات کودکی دختری به نام ملک آغاز می‌شود. او در دوران کودکی پدر و مادر خود را از دست می‌دهد و با عمویش زندگی می‌کند. ملک در همان کودکی به پیشنهاد عمویش، نامزد پسر عمویش فرخ می‌شود اما فرخ اندکی بعد برای مدتی طولانی ایران را ترک می‌کند و فقط زمانی تصمیم به بازگشت می‌گیرد که پدرش می‌میرد و او می‌داند برای به دست آوردن تمامی اموالی که از پدرش باقی مانده، نیاز به رضایت ملک دارد اما ملک تمام این سال‌ها را در تنهایی و انتظار می‌گذرانده. حتی بعد از بازگشت فرخ نیز، تنهایی او به پایان نمی‌رسد و فرخ هرگز حاضر به همبستر شدن با او نمی‌شود. ملک دوره‌های مختلفی از زندگی را از سر می‌گذراند که بخش عمده‌ای از این دوره‌ها را سال‌های تلخ و سیاه تشکیل می‌دهند. او که اکنون زنی میان‌سال است که پس از گذشت سال‌ها تصمیم به ثبت این خاطرات گرفته، نویسندگان زیادی را برای این کار نزد خود می‌پذیرد اما همهٔ آنان به دلایل نامعلومی از ادامهٔ کار با او صرف نظر می‌کنند.

۳- ۲. سبک‌بخشی

«در سبک‌بخشی و همچنین در نقیضه... نویسنده سخن غیر را برای تبیین جهت‌گیری مورد نظر خود به کار می‌گیرد» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۴۰). «در سبک‌برداری و نقیضه، نویسنده به تقلید از سبکی خاص می‌پردازد، با این تفاوت که در اولی این سبک ارزش‌ها و مفاهیمی را نشان می‌دهد که با جهان‌بینی شخصیت همخوانی دارند و در نتیجه، مقصود اولیه و اصلی سبک و استفاده‌ای که نویسنده از آن می‌برد در یک سو قرار می‌گیرند» (مقدادی، ۱۳۸۲: ۲۶). اما در سبک‌بخشی نویسنده صدای یکی از شخصیت‌ها را برای بیان اهداف و مقاصد خود به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم در خدمت می‌گیرد. ایرج شخصیتی است که در لابه‌لای حرف‌های او در سراسر داستان، صدای نویسنده به گوش می‌رسد. او مبارزی است که بعد از یک اقدام تروریستی ناموفق، مجبور به ترک کشور شده، پس از سال‌ها به کشور باز می‌گردد و وضعیت کشور را بسیار متفاوت با گذشته می‌یابد. در این رمان، نویسنده انتقادات اجتماعی زیادی را مطرح می‌کند و نقدهای خود را که اغلب در زمینهٔ وضعیت دگرگون‌شدهٔ کشور است، از طریق گفتمان ایرج به‌طور

مستقیم در داستان بیان می‌کند یا گاهی آن‌ها را در خلال مکالمات سیاسی ایرج با دیگران بازگو می‌کند.

«آن‌گاه شمرده و آرام گفت: 'حق با توست!... اما آن‌ها همیشه در این قمار بازنده‌اند!'

و سیگاری روشن کرد. در این لحن آرام نشانه‌های روشنی از اندوه و یأس بود. و بعد گفت: 'این مردم روزهای سختی را گذرانده‌اند'.

فرزاد گفت: 'فردا روشن است'.

ایرج گفت: 'فردا!؟'

ابهام یا تردید!؟ سر تکان داد؛ یک‌جور بخصوصی سر تکان داد: 'خیالت را راحت کنم این اداهای پوپولیستی مرا گول نمی‌زند؛ این که آماتوریسم سیاسی‌ست!'

فرزاد گفت: 'بله این عکس‌العمل را می‌شناسم. این روحیهٔ شکست است!'

ایرج پس نشست، از کلمهٔ شکست می‌ترسید. در این مملکت همه می‌خواهند دیگری را بشکنند و صف‌آرایی عمده آن شاید در کارزار نسل‌هاست!

فرزاد تا حرف را تمام کرده باشد، گفت: 'و از روزگار تو حالا یک نسل گذشته است!'

'بله، و من از این می‌سوزم که چیزی توفیر نکرده است و همان روش‌ها همچنان ادامه داشته است. این‌ها هم مثل آن قبلی‌ها پسربچه‌های احمق را جلو می‌انداختند تا اسلحه کمری پاسبان‌ها را کش بروند!... و برای دوام این رویه ناچارند اگونیزم را تبلیغ کنند؛ همان چیزی که ما را از بین برد!'

و بعد خندهٔ تلخی کرد: 'و حالا چه فرق می‌کند اینجا باشیم یا آنجا!'» (چهل‌تن، ۱۳۸۷: ۱۰۹و۱۱۰).

«ایرج گفت: 'می‌توانم از تو چیزی بپرسم؟'

مرد لحظه‌ای سکوت کرد و بعد به نشانهٔ موافقت سر تکان داد.

'تو از چی می‌ترسی؟'

مرد ناگهان گفت: 'من؟'

و قدمی به عقب برداشت.

'مگر چکار کرده‌ای؟ ساواکی هستی تو؟'

'نه اما می‌ترسم! آن‌ها همه را می‌کشند'.

و... » (همان: ۱۱۳تا۱۱۵).

۳- ۳. جدل

«در جدل، نویسنده دغدغه دارد و وقتی دغدغه به وجود می‌آید، اقتدار از بین می‌رود و تک‌صدایی جای خود را به چندصدایی می‌دهد؛ به این دلیل که نویسنده نمی‌تواند نظر واحدی دربارهٔ یک مسئله بدهد،

به‌نوعی دربارهٔ آن موضوع دچار تردید می‌گردد و وقتی پای تردید به میان بیاید، دیگر نویسنده نمی‌تواند نظر مطلق و مقتدرانه بدهد» (تسلیمی و ادراکی، ۱۳۹۴: ۸۴).

جدل اصلی داستان مربوط می‌شود به بازگشت ایرج به ایران. او بعد از بازگشت، متوجه تغییرات زیادی در کشور می‌شود؛ در نتیجه بر سر ماندن یا رفتن دچار کشمکش شدیدی می‌شود. از یک‌سو درگیر احساساتش با میهن و فرزند و خواهرش می‌شود که او را دعوت به ماندن می‌کنند. از سوی دیگر وضعیت جدید کشور برای او خوشایند نیست و همین در پایان او را وادار به ترک آن می‌کند.

«’فرزاد بار دیگر دست پدر را فشرد و از سر دلجویی لبخندی زد. غذا در سکوت صرف شد. فقط شیرین‌زبانی‌های شهرزاد بود که گهگاه به تلطیف فضا کمکی می‌کرد. اما سرانجام بدیهی‌ترین سؤال پرسیده شد: ’تو در ایران می‌مانی پدر؟‘

ایرج از همین می‌ترسید. فرا رسیدن این تصمیم دشوار است! لحظاتی دراز به میز نگاه کرد. گفت: ’نمی‌دانم!... خیابان‌های این شهر البته این روزها چیزهای دیدنیِ زیادی برای من دارند!‘

و آن‌وقت با خشمی مهارشده روزنامه‌اش را از جیب بیرون آورد و روی میز پهن کرد، گفت: ’بیشتر خبرهای همین شهر است؛... بخوان!‘

فرزاد به آنچه گفت یا کرد اعتنایی نشان نداد. با دست همچنان که به او نگاه می‌کرد، روزنامه را تا زد. گفت: ’می‌مانی؟‘

ایرج مردد سر تکان داد، عمیق نفس کشید و چشم‌ها را بست» (چهل‌تن، ۱۳۸۷: ۱۱۱).

«ایرج مکث کرد. بعد گفت: ’پری من تصمیمم را گرفتم!‘

’یعنی...!؟‘

’من می‌روم!‘

’می‌روی!؟... کجا؟!‘

’به آلمان!‘

’هنوز نیامده؟!‘

’چاره‌ای نیست!‘

’همه دارند برمی‌گردند!‘

’از کجا؟‘

’تو این را می‌دانی!‘

’بله، می‌دانم؛ از اعماق!... آن‌ها دارند از عمق زمین، از برچسبی رسوبات پیش از تاریخ دوباره بر می‌گردند!‘

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

’صدای تو را در این هیاهو کسی نمی‌شنود!‘
’و من برای همین است که می‌روم!‘
’یعنی باز هم ادامهٔ همان زندگیِ موقتی؟‘
’چاره‌ای نیست‘.
’آن همه سال تو نتوانستی به آن فضا به آن محیط به آن کشور خو کنی!‘
’این تنها انتخاب من است‘» (همان: ۱۱۵و۱۱۶).

۳- ۴. رعایت زبان مناسب شخصیت‌ها

«رمان تنوع اجتماعی زبان‌ها و گاه زبان‌ها و آوای شخصیّت‌ها است که این امر باعث می‌شود تنوّعی نظام‌مند و گسترده داشته باشد. این نکته مستلزم آن است که زبان اصلی به گویش‌های اجتماعی، لغت‌پردازی خاص یک گروه، الفاظ اختصاصی حرفه‌ای مشخّص، زبان نسل‌های مختلف، مکاتب گوناگون، اقشار قدرتمند و حاکم، گروه‌هایی که دوام آن‌ها دیرپا نیست، زبان روزمرّه (و گاه حتّی ساعتی) و زبان‌های اجتماعی و سیاسی (که هر روز در حال تغییر است) تقسیم شود» (باختین، ۱۳۸۴: ۷۹). کنش و اعمالِ شخصیت‌های رمان «همواره در پرتو یک ایدئولوژی و تابع یک گفتمان شخصیت هستند (حتی اگر گفتمان مزبور صرفاً گفتمانی بالقوه باشد). در رمان اعمال و کنش فردی شخصیت برای بازنمایی و همچنین آزمودن موضع ایدئولوژیک و گفتمان شخصیت ضروری است» (باختین، ۱۳۸۷ :۴۳۰).

ایرج فردی حزبی است و پدرش یک سرهنگ است و داستان بر مدار فعالیت‌های حزبی و سیاسی شکل می‌گیرد و همین موجب شده دامنهٔ الفاظ سیاسی و نظامی چون کودتا، ترور، ارتش، مبارز، حزب و... در داستان بالا رود.

«بهار که رسید شهر هنوز پر از شایعه بود. روزنامه‌ها محاکمهٔ سران حزب توده را منتشر می‌کردند اما در میان پچپچه‌ها فقط یک نام به گوش می‌خورد: ’رزم‌آرا! ... رزم‌آرا در تدارک یک کودتاست!‘» (چهل‌تن، ۱۳۸۷: ۱۷۳). «’همهٔ این بازی هم برای این است که قاضیهٔ نفت را فیصله دهند...، برنامهٔ هفت‌ساله و امتیاز بانک شاهی را سمبل کنند، ماجلس مؤسسان راه بیندازند و کسی هم جرئت مخالفت نداشته باشد. شاه دیگر هر وقت میلش کشید می‌تواند مجلس را منحال کند!... جریان محکمه را حتماً بخوان. ساران حزب هرچه از دهنشان بیرون بیاید، می‌گویند و روزنامه‌ها کلمه به کلمه آن را می‌نویسند. می‌گویند رازم‌آرا محاکمه را عالانی برگزار کرده که آبروی شاه و دربار را ببرد‘» (همان: ۱۸۳). «موسیو به موافقت نگاهش کرد و گفت: ’در حقیقت این محاکمهٔ توده‌ای‌ها نیست؛ محاکمهٔ شاه است. بارنامه‌ای

است برای بی‌آبرو کردن او! خود باقایی هم یکی از وکلایی‌ست که دفاع از متهمین را به عهده گرفته!»» (همان: ۱۸۳).

از سوی دیگر میهن که یک هنرپیشهٔ تئاتر معروف است، سبب شده الفاظ و عبارات مربوط به این حرفه در متن بازتاب زیادی بیابند و به‌گونه‌ای میهن زبان این هنر در داستان است. «چترهای آفتابیِ بید زده، فراک‌هایرفو شده و لباس‌های اسپانیولی که بالاتنهٔ چسبان و دامن‌های پلّه‌پلّهٔ دنباله‌دار داشت؛ این دارایِ ناچیز از آنِ تروپ آن‌ها بود و بعد آرزوها و عشق‌هایی که فقط مال صحنه بود و او در زندگی واقعی به دنبالش می‌گشت و... اجراهای شتاب‌زدهٔ رل‌هایی که حفظانشده باید فراموش می‌شدند تا جا برای نقش‌های تازه خالی کنند، رپتسیون پیس[۲] تازه آن‌هم وقتی‌که هنوز اجرای کار قبلی به پایان نرسیده بود، سوفلورهایی که لهجه داشتند، تیق‌ها و مکث‌ها، دیالوگ‌هایی که بازیگر آن‌ها را فراموش می‌کرد و سوفلور دستپاچه در آن نورِ ناچیز متنِ آن را در میان اوراق دستش پیدا نمی‌کرد، سن‌های کوچک و فقیرانه، صندلی‌هایی که به کوچک‌ترین تکان صدا می‌داد، سالن‌های تاریک و بی‌روزن که در آن‌ها احساس خفگی واقعی‌ترین احساسی بود که آدم به آن دچار می‌شد و...» (همان: ۷۰). «نمایش‌ها یکی پس از دیگری بر صحنه می‌رفت؛ میهن می‌درخشید. مستنتطق، ولپن، رزماری، توپاز، پرندهٔ آبی و این آخری چراغ گاز» (همان: ۸۴). «رؤیا می‌دید؛ جهانی پرت و اشباحی منفرد؛ پیس‌ها، رپتسیون‌های متعدد و متوالی، تروپ سیار و...» (همان: ۱۶۶).

۳- ۵. در هم آمیختن صداها

«هر صدای منفردی تنها می‌تواند از طریق آمیختن با مجموعهٔ پیچیده‌ای از همسرایان، خود را به گوش دیگران برساند و این مجموعه از صداهایی تشکیل می‌شود که از قبل حضور داشته‌اند. این امر نه‌تنها در مورد ادبیات، بلکه در مورد تمامی سخن‌ها صدق می‌کند. بر این اساس، باختین، فرهنگ را مجموعه‌هایی از سخن‌هایی می‌داند که در خاطرهٔ جمعی حفظ شده‌اند و هر گوینده باید موقعیت خود را نسبت به آن‌ها تعیین کند» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۹). سراسر رمان *سپیده‌دم ایرانی*، عرصهٔ در هم آمیخته شدن صداهای افراد گوناگون است. درواقع این رمان، اثری گفت‌وگو محور است نه موضوع‌محور و روایت بر مبنای گفت‌وگوی شخصیت‌ها با یکدیگر پیش می‌رود. بخش اندکی از داستان را راوی روایت می‌کند. احساس اضطراب، ترس، یأس و شادی شخصیت‌ها در میان گفت‌وگوهای آن‌ها به مخاطب منتقل می‌شود. درواقع مخاطب با خواندن گفت‌وگوی شخصیت‌ها، با اخلاق و روحیات آن‌ها آشنا می‌شود. افزایش دیالوگ در متن، نقش راوی را به حداقل می‌رساند و داستان را از راوی‌محور شدن دور می‌کند و صدای تمام شخصیت‌ها در کنار راوی به‌موازات هم شنیده می‌شود.

«سرهنگ به او نزدیک شد: 'به او بگویی برود خودش را معرفی کند'.

میهن نمی‌توانست به او اطمینان کند؛ شانه را بالا انداخت، با تظاهر به خونسردی و با لحنی که از یک لجاجت پنهان خبر می‌داد، گفت: 'او خانه نمی‌آید'.

سرهنگ با قطعیتی بی‌خدشه گفت: 'پس به من بگو کجاست!'

میهن کند، با لبخندی محو و همچنان خونسرد سر تکان داد گفت: 'نمی‌دانم'.

و آن وقت دور دیگری از فریادها آغاز شد.

'من باور نمی‌کنم'.

'برایم اهمیتی ندارد'.

'تو داری با جان شوهرت بازی می‌کنی'.

'هیچکس در این دنیا به اندازهٔ من به جان او اهمیت نمی‌دهد'.

'این خیالات یک زن عاشق‌پیشه است!'

'همان چیزی‌ست که آدم‌های بی‌عاطفه باورش نمی‌کنند'» (چهل‌تن، ۱۳۸۷: ۱۴۸).

«سرهنگ می‌گفت: 'من آدم با شرفی هستم موسیو؛ چرا باید خودم را در برابر همچین آدمی خوار کنم!؟'

موسیو از این استدلال حوصله‌اش سر می‌رفت و عاقبت یک روز گفت: 'چرا فکر می‌کنی اگر یک روز رازم‌آرا همه‌کارهٔ این ماملکت بشود، روزگارمان از اینی که هست بدتر می‌شود!؟ هان، چرا؟'

انگار این یک تلنگر ذهنی بود. سرهنگ تکرار کرد: 'چرا؟'

موسیو گفت: 'این ماملکت را باید یک آدم باجربزه اداره کند؛ یکی مثل رضاشاه! این پسربچه انش با گهش قاطی شده؛ چنین آدمی روزی که اوضاع را به خودش تنگ ببیند با هر که از راه برسد معامله می‌کند'.

سرهنگ گفت: 'بی‌عرضگی آن آدم را بهتر می‌شود تحمل کرد. این آدم برای اینکه به قدرت برسد حاضر است نزدیک‌ترین دوستانش را هم فدا بکند!'

موسیو بی‌اعتنا به حرف سرهنگ بی‌حوصله گفت: 'این ماملکت راه دیگری ندارد و فقط یک قلدر می‌تواند اداره‌اش کند؛ حارف من این است سارهنگ!'» (همان: ۱۹۶و۱۹۷).

۳- ۶. بینامتنیت

باختین نخستین بار با توجه به اصل «من دیگر»، نظریهٔ گفت‌وگوگرایی را مطرح کرد و به نقد و تبیین آثار با رویکردی جدید که از چارچوب متن فراتر می‌رود، پرداخت. در رویکرد جدید، عوامل فرامتنی نقش مهمی ایفا می‌کنند و همین رویکرد گفت‌وگوگرایی یا پلی‌فونی است که زمینه را برای ارائهٔ نظریهٔ «بینامتنیت» از سوی ژولیا کریستوا[۶] فراهم می‌کند.

«متن نظامی بسته، مستقل و خودبسنده نیست، بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد» (مکاریک[۷]، ۱۳۸۴: ۷۲). بینامتنیت از دیگر مصادیق چندصدایی است که سابقه و پیوندی وثیق با گفت‌وگومداری باختین دارد؛ چرا که حضور پاره‌ای از یک متن در متن دیگر در درجهٔ اول نوعی«دیگرپذیری» محسوب می‌شود که در هر صورت، متضمن حضور صدای نویسنده‌ای دیگر یا آرای اندیشه‌وری دیگر در کنار یا در مقابل صدای آفرینشگر متن خواهد بود. هیچ متنی آن‌چنان که شاید در بدایت به نظر برسد، یکه و منزوی نیست. بسیاری از اندیشه‌گران «نقد نو» و پساساختارگرایان نامدار، نظیر رولان بارت، هر نوشتاری را «چهل‌تکه‌ای بینامتنی» می‌دانند (استادمحمدی و همکاران، ۱۳۹۶: ۳۷؛ به نقل از پاینده، ۱۳۸۸: ۳۱). همان‌گونه که افراد با ایدئولوژی‌های مختلف در یک متن می‌توانند در گفت‌وگو با هم قرار بگیرند و موجب شکل‌گیری داستانی چندصدایی شوند، متون مختلف نیز در گفت‌وگو با یکدیگر قرار می‌گیرند و از این طریق به گفت‌وگوگرایی یک اثر کمک شایانی می‌کنند. «بینامتنیت بیش از دیگران وامدار باختین است و ریشه در مکالمه‌باوری او دارد. اما اصطلاح بینامتنیت[۸] برای نخستین‌بار در فرانسه و در اواخر دههٔ شصت در آثار ژولیا کریستوا مطرح شد. وی این

اصطلاح را از روی آثار باختین در بحث پیرامون منطق مکالمهٔ او برگرفته است» (بالو و خواجه نوکنده، ۱۳۹۶: ۴۵). «از نظر باختین، رمان به دلیل ماهیت مکالمه‌ای خود این اجازه را می‌دهد تا در پیکرش از تمامی انواع، خواه ادبی (داستان، شعر، ترانه، نمایش فکاهی)، خواه غیر ادبی (بررسی اخلاقیات، متون علمی، مذهبی و غیره...) استفاده شود و این به معنای آن است که می‌توان از تمامی انواع در ساختار رمان استفاده کرد» (باختین، ۱۳۸۴: ۱۲۲). در *سپیده‌دم ایرانی*، نویسنده در قسمت‌های مختلف رمان، عباراتی را به کار می‌برد که نقل قول مستقیم از نمایش‌نامه‌ها یا عباراتی هستند که مربوط به فرهنگ یا متون دیگری است؛ عبارات و الفاظی چون «خانم هرجایی، لگوری ده دلاری، لیزی، لئون، کانینای هرزه، فاحشهٔ معروف شهر» از نمایش‌نامه‌های گوناگون که به تناسب مطلب در جای‌جای متن به کار رفته یا نقل قول‌های مستقیمی است از نمایش‌نامه‌های مختلف:

«'خانم هرجایی!' این همان نامی بود که مسکا روی کانیلا گذاشته بود و او شب‌های متوالی با همین نام بر صحنه ظاهر شده بود» (چهل‌تن، ۱۳۸۷: ۱۴۶).

از نمایش‌نامهٔ ولپن اثر بن جانسون: «هر کسی مثل من از سن دوازده سالگی تا حالا هر شب با یک مرد باشد و ببیند که همهٔ این مردها یک چیز از آدم می‌خواهند، یک چیز به آدم می‌گویند و یک کار با آدم می‌کنند آن‌وقت می‌فهمد که این هم بی‌اندازه کسل‌کننده است» (همان: ۱۵۰).

هملت اثر شکسپیر: «دیگر آیا باز نخواهد آمد؟

نه، نه، او مرده است؛

تو هم به بستر مرگت برو،

که او هرگز باز نخواهد آمد» (همان: ۱۶۳)

از هملت: «و سیمایی چنان ترحم‌انگیز که گویی دوزخ او را بیرون فرستاده تا وحشت‌های آن را بازگو کند، باری در چنین حالی نزد من آمد» (همان: ۷۲).

از هملت: «من برای مهربان بودن باید سنگدل باشم!...» (همان).

«در برخی موارد، بینامتنیت، حضور آشکار متون دیگر در متن اصلی است، مانند نقل قول که در آن مؤلف، مراجع متن خود را پنهان نمی‌کند. در گونهٔ دیگری از بینامتنیت، مؤلف قصد دارد مراجع خود را پنهان کند» (حیدری و دارابی، ۱۳۹۲: ۵۸و۵۹). در تمام مواردی که نویسنده از متون یا عباراتی استفاده کرده که متعلق به فرهنگ پیشین یا متنی دیگری است، نه‌تنها مرجع نقل قول‌ها را پنهان نمی‌کند، بلکه در تمام موارد با آوردن نام مراجع اصلی در پاورقی یا ذکر توضیحاتی، اصرار در آگاه کردن مخاطب از منابع اصلی متونی دارد که در داستان خود از آن‌ها استفاده کرده است.

«کانیا، مسکا و لئون شخصیت‌های نمایشنامهٔ ولپن اثر بن جانسون نمایشنامه‌نویس انگلیسی‌اند که در آن زمان در تهران به روی صحنه رفت. کانیا فاحشه‌ای است و لئون افسر جوانی که با کشف توطئه‌ای که عده‌ای دغل‌باز و سودجو در تدارک آن هستند، همه را به دادگاه می‌کشد. اما در دادگاه این خود اوست که محکوم می‌شود» (چهل‌تن، ۱۳۸۷: ۱۴۶، پاورقی). «از نمایشنامهٔ روسپی بزرگوار اثر ژان پل سارتر که در همان دوران در تهران به روی صحنه رفته بود» (همان: ۱۵۳، پاورقی).

۳- ۷. گروتسک

گروتسک مجموعه‌ای از تناقض‌هاست: ترکیبی از خیر و شر، زشتی و زیبایی، ترس و تمسخر. حاصل آمیختگی، تلفیق و رویارویی این کشمکش‌ها و تضادها، شکل‌گیری چندصدایی در آثاری است که از این رهگذر خلق می‌شوند؛ زیرا هر یک از این عناصر، به‌نوعی طغیان علیه عنصر دیگر به شمار می‌آیند که اکنون با آن ترکیب شده و در یک جهت قرار گرفته است و این عامل خود اثر ادبی را در مقابل اثر تک‌گویی قرار می‌دهد و موجب می‌گردد هر یک از این عناصر در طول داستان بر پایهٔ گفت‌وگو و مکالمه‌ای پیوسته با عنصر دیگر پیش برود. باختین از «گروتسک برای تغییرات جسمی از راه خوردن و دفع و رابطهٔ جنسی استفاده می‌کند. رئالیسم گروتسک در پی دنیوی کردن تمام امور و رو برگرداندن از معنویت و امور آن‌جهانی است؛ بنابراین بیشتر بر تن و جسم نظر دارد و بر احیای فرهنگ پست تأکید

می‌کند» (اسکویی، ۱۳۹۶: ۱۴۸). فرخ، نامزد ملک، فردی تحصیل‌کرده است که سال‌ها در خارج از ایران زندگی کرده است؛ با وجود این، همسرش ملک رفتاری کاملاً لمپن‌گونه دارد. او هرگز حاضر نمی‌شود با او هم‌بستر شود و او را به چشم یک فاحشه می‌بیند؛ به همین دلیل در داستان به‌کرات با تمایلات جنسی ملک مواجه می‌شویم که سال‌ها سرکوب شده است.

«دستش را روی چانه‌اش می‌گذاشت. او را به دیوار می‌چسباند. فکش را فشار می‌داد. ملک از درد زوزه می‌کشید. احساس قدرت می‌کرد. همهٔ وجودش آتش و عصب می‌شد. یک نرینگی مطلق و در قلب لرزان ملک ترس یا نفرت جایش را به چیز دیگری می‌داد. موهای طلایی فرخ روی پیشانی‌اش می‌ریخت. دانه‌های عرق چانهٔ محکم و گونه‌های سنگی‌اش را می‌پوشاند. چشم‌ها، چشم‌های درشت و کشیده زیر فشار حس تملک برق می‌زد. هرم نفس داغش می‌کرد. پره‌های بینی ملک می‌لرزید، جنسیتی مهاجم همهٔ حجم اتاق را پر می‌کرد و تنش زیر نفوذ جاذبه‌ای پنهان سبک‌تر از هوا می‌شد. دیوانه می‌شد. بویی که از پیکرش برمی‌خاست، مخلوطی از ادوکلنی گس و گران‌قیمت و رگهٔ نازکی از بویی مردانه ملک را به مرز بیهوشی می‌برد و...» (چهل‌تن، ۱۳۹۳: ۱۴). «یکهو نفسش را شنید. برمی‌گشت که از پشت بغلش کرد. ملک دست‌وپا می‌زد. صدای نفس مرد را می‌شنید و بویی که مشامش را می‌سوزاند. جرئت نداشت فریاد بکشد. بازوهای قوی را روی استخوان سینه حس کرد. لحظه‌ای به زمینش گذاشت. با ظرافت او را به طرف خودش چرخاند؛ درست مثل یک رقص دونفره؛ دامن چین‌دار ملک روی هوا چرخید. آن پسر باریک بیست ساله حالا جوانی چهارشانه بود. و آن شانه‌ها مثل پناهگاهی امن و بی‌خطر بود. بوی تنش مثل بوی تند دم‌کرده‌ای دوباره مشامش را پر کرد. نگاهش می‌کرد. یک‌جور بخصوصی نگاهش می‌کرد» (همان: ۲۱و۲۲).

در بخشی از رمان، ملک تصمیم می‌گیرد در میهمانی که فرخ به همراه دوستانش ترتیب داده‌اند، شرکت کند. در این میهمانی است که تمایلات سرکوب‌شدهٔ ملک ناگهان طغیان می‌کند و در میهمانی تصمیم می‌گیرد خودش را در معرض تمام دوستان فرخ بگذارد. در این میهمانی نگاه جنسی مردانی که هرکدام در پی برآورده کردن نیازهای جسم خود هستند و بدون توجه به رابطهٔ دوستانه‌ای که با فرخ دارند، به سمت ملک هجوم می‌آورند، موجب شکل‌گیری صحنه‌های گروتسکی زیادی در داستان می‌شود. «تشریح این قبیل موضوعات، علاوه بر سوق دادن آگاهانه و به‌عمد مسیر کلام از مفاهیم ارزشی و عالی انسانی به پستی و انحطاط، به‌علت پشت سر نهادن خطوط قرمز عرف و قانون، به‌نوعی وارونگی در نظام قدرت و برهم زدن گفتمان تک‌صدایی منجر شده است» (اسکویی، ۱۳۹۶: ۱۵۰).

«دور دوم شروع می‌شد که دیدم دکتر افرند از جایش حرکت کرده و جلو آمده است. چشم‌ها را بسته

بود و فین، فین بو می‌کشید. مثل اینکه جلو آمده تا دور دوم سهمش را زودتـر دریافـت کنـد. او همیشـه عجول بود. نه! نمی‌توانستم درخواستش را اجابت کنم. سروصدا بلند می‌شد، نوبت را باید رعایت می‌کردم. تو خماری گذاشتمش؛ همه‌شان را گذاشتم. کفش‌ها را انداختم گِل شانه‌های دکتر افرنـد. دوبـاره داشـت فین، فین بو می‌کشید که چِخَش کردم» (چهل‌تن، ۱۳۹۳: ۱۵۶). «با لرزهٔ مدام تن، بالاتنه را کـم‌کـم بـه عقب بردم. تیمسار تا نزدیک زمین خودش را پایین آورد. سیاهی چشم‌ها رفته بود کاسـهٔ سـر. چشـمکی زدم. هر دو روی زانوها دوباره بالا آمدیم. فرخ مثل گاو فحل نعره سر داد» (همان: ۱۵۷). «همـه‌شـان بـا دهان نیمه‌باز له‌له می‌زدند. چشم‌ها مثل چشم پسربچه‌های نوبالغ لوچ و بی‌گناه بود. چانه‌ها از لعاب دهان برق می‌زد. حتی پیش سینه‌هـا یکسـره خـیس بـود. کـش شـلوارها را روی شـانه‌هـا آزاد کردنـد. انگـار دسته‌جمعی عازم آبریزگاه می‌شدند» (همان: ۱۵۶و۱۵۷).

۳- ۸. دیالکتیک

دیالکتیک، از ریشهٔ «دیالگو» یونانی به معنای مباحثه و مناظره گرفته شده است و از این نظر که مباحثـه منشأ تکامل دانش بشر است، دیالکتیک را در معنای تحوّل و تغییر تکاملی به کار می‌برنـد (رضـوانیان و فائز مرزبالی، ۱۳۹۱: ۱۳۵ و گرامی، ۱۳۵۹: ۷). هدف اصلی دیالوگ ورود به فراینـد تفکـر اسـت و تغییـر فرایند تفکر در خلال یک فعالیت جمعی (نیکول و بـوهم، ۱۳۸۱: ۳۴). شخصـیت‌هـایی چـون مهنـدس مقیمی، ارشدنژاد، فرخ و... در رمان عشق و بانوی ناتمام همواره در دورهمی‌های دوسـتانه‌ای کـه دارنـد، مشغول مباحثات سیاسی با یکدیگر هستند. چهل‌تن در این داستان، مانند سایر آثارش موضوعات سیاسی و اجتماعی گوناگونی را از طریق گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان با یکـدیگر بـا مخاطـب بـه اشـتراک می‌گذارد. شخصیت‌های داستان تفاوت‌های سیاسی و جناحی متفاوتی دارند و همـین تفـاوت‌هـا موجـب شنیده شدن صدای افراد گوناگون اجتماع با تمایلات و گرایش‌های مختلف است.

«مهندس مقیمی گفت: ’منوچهر تحلیل جالبی دارد. حتی معتقد است این ناخودآگـاه ملـت انگلـیس بوده که چرچیل را دوباره آورده سر کار!‘

فرخ از آن سوی سالن به شتاب نزدیک شد. لیوانش را روی میز گذاشت. گفت: ’چـی؟ چـی گفتـی؟ چرچیل چی؟‘

ملک دست به گردنش گذاشت. رگی زیر دستش تپید، گفت: ’گردنم خشک شده‘.

ارشدنژاد گفت: ’سر رشتهٔ کارها دست ایدن است. او بیشترِ وقت‌ها مریض است‘.

فرخ گفت: ’چرچیل؟‘

و...

ارشدنژاد گفت: 'نمی‌دانم. اما تعطیلی مجلس کار درستی نیست'.

تیمسار گفت: 'پیرمرد به کارش وارد است. دارد با آمریکا و حزب توده بازی می‌کند'.

و...

مهندس مقیمی گفت: 'کاشانی اولتیماتوم داده'.

منوچهر حقانی گفت: 'مظفر بقایی کوکش می‌کنه'.

فرخ گفت: 'پیرمرد گوشش بدهکار نیست'» (چهل‌تن، ۱۳۹۳: ۹۱-۹۲).

«شازده گفت: 'این حزب توده که جنابعالی سنگش را به سینه می‌زنی...'.

ملک فنجانی را از توی سینی برداشت. آن را میان پنجه‌ها گرفت. به نظرش رسید یخ کرده است.

تیمسار گفت: 'هنوز کسی این آقا را نمی‌شناسد. از آن هفت‌خط‌هاست. با حزب توده بازی می‌کند، تا آمریکا را بترساند'.

منوچهر حقانی گفت: 'آمریکا را بترساند؟ آمریکا با کسی رودربایسی ندارد. این کار او را تحریک می‌کند'.

ارشدنژاد گفت: 'روزنامهٔ بقایی نوشته بود که...'

حرفش را خورد. اصلاً ولش کن.

شازده گفت: 'خب بگو. بگو چه نوشته بود'.

ارشدنژاد گفت: 'می‌دانید من می‌گویم اگر نهضت شکست بخورد...!'

شازده سینه صاف کرد؛ میان حرف دوید: 'شکست می‌خورد آقا. او دروغ می‌گوید. همه‌اش دروغ می‌گوید. با احساسات مردم بازی می‌کند. هو انداخته در رفتِ سفرهایش به خارج را، همه را خودش می‌دهد و یک قران از خزانهٔ دولت خرج نمی‌کند...آخر شما ببینید!'

بعد شانه‌ها را بالا انداخت: 'مردم باور می‌کنند این حرف‌ها را؟'

تیمسار گفت: 'مردم؟ مردم را بگذار در کوزه و آبش را نوش جان کن باید زد توی سرشان'» (همان: ۹۳و۹۴).

«فرخ مثل آدم‌هایی که به ناگهان احساس خطر کنند، گفت: 'رزم‌آرا؟... مگر نخست‌وزیر نبود؟ چه کرد؟'

منوچهر حقانی همان‌طور ناامید گفت: 'نگذاشتند کار کند آقا؛ نگذاشتند'.

مهندس مقیمی با لحنی دوپهلو گفت: 'بی‌انصافی نکن فرخ! زمان رزم‌آرا کسی حق نداشت با پیژامه از خانه‌اش بیاید بیرون، برود سرِ کوچه نان بگیرد'.

مردها همه خندیدند. منوچهر حقانی لب ورچید.

مهندس مقیمی جدی‌تر از هر وقت دیگر گفت: 'او عامل انگلیس بود'» (همان: ۹۵).

۳- ۹. تعدد راوی

ممکن است یک داستان از دریچهٔ اذهان مختلفی روایت شود که هر یک افق‌های تازه‌ای را پیش روی مخاطب ترسیم کنند. «رای ما هرگز بر این نیست که نویسنده منفعل باشد و خود را به جمع‌آوری و تدوین دیدگاه‌های دیگران و حقایق دیگران محدود کند و دیدگاه و حقیقت خود را به‌تمامی وا نهد. ما رابطهٔ متقابل و خاص و کاملاً نوینی را که بین حقیقت نویسنده و حقیقت غیر برقرار می‌شود، مؤکد می‌شماریم. از نظر ما نویسنده عاملی فعال است اما عملکرد وی ماهیت گفت‌وگویی ویژه‌ای به خود می‌گیرد» (تودوروف، ۱۳۷۷ :۲۰۲). تعدد راوی موجب می‌شود داستان از سوی شخصیت‌های مختلف و از دریچهٔ نگاه شخصیت‌های گوناگون روایت شود؛ یعنی روایت یک قصه از سوی افراد مختلف که هرکدام بنا به احساسات و قضاوت‌های خود داستان را برای مخاطب بازگو می‌کنند و هرکدام ابعاد جدیدی از قصه را برای خواننده آشکار می‌کنند.

ما در رمان عشق و بانوی ناتمام با چندین راوی مواجه هستیم که هرکدام صدایی متمایز از دیگری در روایت دارند. برای مثال در قسمت‌هایی از داستان‌که راوی ملک است و خاطرات خود را بازگو می‌کند، با زنی روبه‌رو می‌شویم که در زمان کودکی والدینش را از دست می‌دهد و نزد عمویش زندگی می‌کند. در ده‌سالگی به خواست عمویش با فرخ، پسرعمویش، نامزد می‌کند. فرخ بلافاصله بعد از نامزدی به آمریکا می‌رود و پانزده سال بعد از مرگ پدرش، به طمع ارثیهٔ پدری نزد ملک باز می‌گردد اما ملک تمام این مدت را به انتظار فرخ نشسته. صدای ملک در روایت این بخش، صدایی زنی است صبور که زجرهای زیادی را تحمل کرده و از نظر عاطفی شکست‌خورده و سال‌های زیادی را در تنهایی گذرانده است زیرا فرخ پس از بازگشتش نیز بهایی به ملک نمی‌دهد و در این روایت، مخاطب احساس هم‌ذات‌پنداری زیادی با ملک می‌کند.

بخش دوم را نویسندهٔ اول روایت می‌کند که برای ثبت خاطرات ملک نزد او رفته است. او در تلاش است به وقایع زندگی ملک برای مکتوب شدن نظم ببخشد اما از سوی ملک متهم به دخل و تصرف در خاطراتش می‌شود. آشفتگی حوادث زندگی ملک، موجب سردرگمی نویسنده می‌شود. کنجکاوی، جست‌وجوگری و کلافگی از مهم‌ترین ویژگی‌های گفتاری روایت نویسندهٔ اول است.

«پیش خودم گفتم، تو را به خدا بس کن. برای امروز کافی‌ست. و دوباره آن چهرهٔ فرتوت از هیجان جان‌سختِ آن سال‌های دور در انقباضی ناگهانی بهم فشرد؛ این همواره مایهٔ رنجم بود» (چهل‌تن، ۱۳۹۳: ۹۸).

در این روایت، ملک را فردی مرموز می‌یابیم. هم‌چنین درمی‌یابیم او چنان‌که به نظر می‌رسید، در برابر مردها معصوم و منفعل نیست. برای مثال، در مواقعی که نوشتن خاطراتش مطابق میلش پیش

نمی‌رود، مقاومت زیادی نشان می‌دهد. در این روایت، ملک مورد اتهامات جدیدی قرار می‌گیرد. او دیگر برای مخاطب همان‌طور که خودش بازگو می‌کند، فردی بی‌گناه نیست که از کودکی همواره از جانب اطرافیان متحمل انواع آزار بوده است. او در روایت دیگران، زنی بی‌رحم است که از گفتن حقیقت طفره می‌رود و این فرضیه را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که ممکن است زندگی ناتمام مردان داستانش چون فرخ و مهندس مقیمی و حتی نویسندگانی که برای ثبت خاطراتش می‌آمدند، به وسیلهٔ او به‌پایان رسیده باشد.

«عینکش را برداشت و گفت: 'شما در روایت من دست می‌برید'.

این اتهام پذیرفتنی نبود.

گفت: 'من خالق این زندگی نبوده‌ام. خالق هیچ جزئی از آن. من فقط نگاه می‌کردم. هیچ‌چیز از آن باب طبع من نبود'.

گفتم: 'همهٔ کاری که من کرده‌ام، تغییر نظرگاه بوده است'.

گفت: 'همین! من هم همین را می‌گویم'.

گفتم: 'پس چطور باید از پسِ توصیف لحظات برآمد؟... در ضمن باید خط وقایع را حفظ کنم. پراکنده‌گویی آن هم در شرایطی که برخی چیزها لابد برای همیشه قرار است نگفته بماند...'

گفت: 'همین‌جا صبر کن'» (همان: ۹۷).

«بعد از هر دیدار به محض آنکه به خانه برمی‌گشتم. به اتاقم می‌رفتم و قبل از آنکه لحن پیرزن و یا احساسی را که تکان دست‌ها و حالت نگاهش به هنگام روایت در من ایجاد کرده بود، فراموشم شود، یادداشت‌هایم را راست‌وریست می‌کردم. او روی بعضی کلمات مکث‌هایی داشت. گاه بعد از به پایان بردن عبارتی سکوت می‌کرد و بعد از آن نگاهی حاکی از یأس، پرسش یا بیزاری به من می‌انداخت و دنبالهٔ حرفش را می‌گرفت. این‌ها همه به کلمات او سایه‌های متفاوتی می‌داد و حالات مختلفی را در شنونده ایجاد می‌کرد. من چاره‌ای نداشتم جز آنکه به مدد کلماتی دیگر حس و حالت ایجادشده را به خوانندهٔ یادداشت منتقل کنم.

در دیدار بعد یادداشت‌های جلسهٔ قبل را با خودم می‌بردم و تا چفت‌وبست واقعه‌ای که نیمه‌کاره رها شده بود، برقرار شود، با یادآوری نکاتی از واقعه، سؤالاتم را مطرح می‌کردم. او هرگز همکاری صمیمانه‌ای با من نداشت. آنچه دلش می‌خواست، می‌گفت. به سؤالاتم پاسخ نمی‌داد. می‌گفت: 'برای چه می‌خواهید بدانید؟'

می‌گفتم: 'آخر ببینید...'

می‌گفت: ’این را پیش از این آزموده‌ام. مرا به بن‌بست می‌رساند‘.

من شانه‌ها را بالا می‌دادم. می‌گفتم: ’آخر چطور ممکن است؟ ارتباط وقایع را باید...‘

می‌گفت: ’سؤالات شما حواسم را پرت می‌کند، به شما گفته بودم من‘.

وقتی می‌گفتم: ’شما داشتید راجع به یک پیک‌نیک سه نفره حرف می‌زدید، آن روز که به همراه مهندس مقیمی...‘، می‌گفت: ’آه؛ آن ماجرا را فراموش کن. نمی‌دانم چرا آن را برای شما تعریف کردم! اهمیتی ندارد... ولش کنید‘» (همان: ۸۶و۸۷).

«گفت: ’آن‌ها هم همین را می‌گفتند... گذشته مثل کتابی نیست که آن را از اول تا آخر برای کسی بخوانند. گذشته مثل یکدست ورقِ بازی‌ست؛ مدام آن را بُر می‌زنند. برای همین است که گاهی اوقات می‌بینیم این لحظه... با همهٔ جزئیاتش به نظرمان آشنا می‌رسد‘.

گفتم: ’با این حساب یک ضبط صوت برای شما کافی‌ست‘.

لحظه‌ای به حلقه‌های بخارِ روی فنجان‌ها نگاه کرد. گفت: ’نه. شما واکنش نشان می‌دهید. این واکنش بروزِ لحظهٔ بعد، خاطرهٔ بعد و یا ماجرای بعد را تسهیل می‌کند؛ به آن شکل تازه‌ای می‌دهد‘.

گفتم: ’اگر کس دیگری به جای من بود، واکنش دیگری داشت و لابد ماجرا شکل دیگری به خود می‌گرفت!‘

گفت: ’درست است. لابد شما چیزی راجع به روایات بی‌شمار یک متن نشنیده‌اید‘.

گفتم: ’واکنش من نوعی دخالت به‌حساب نمی‌آید؟‘

گفت: ’نه، این فرق می‌کند. آن‌ها می‌خواستند عادات ذهنی خودشان را در ماجرا دخالت دهند. واکنش آنی، واکنشی غریزی‌ست. و این چیزی‌ست که به آن نیاز دارم‘» (همان: ۹۷و۹۸).

در بخش‌های پایانی، داستان با صدای نویسندهٔ دوم به گوش می‌رسد زیرا نویسندهٔ اول موفق به اتمام کار نمی‌شود و آن را ناتمام رها می‌کند. نویسندهٔ دوم موفق نمی‌شود ملک را ببیند و روایت او از زندگی ملک تا حد زیادی ساخته‌وپرداختهٔ ذهن اوست. نویسندهٔ دوم در روایتش بیشتر دغدغه‌های یک نویسندهٔ ژورنالیستی را دارد و از سختی‌های نویسندگی سخن می‌گوید تا اینکه زندگی ملک را روایت کند. « این‌جور نویسنده‌ها سال‌ها از پایان عن‌قریب کاری صحبت می‌کنند که هرگز به پایان نمی‌رسد. آن‌ها احیاناً نمی‌دانند این قبیل مشکلات به قصه مربوط نمی‌شود. بلکه بیشتر ناشی از چگونگی گفتن آن است و از چنین رفتار عبثی هیچ ثمری عاید نمی‌شود. اما هرگز نمی‌توانستم تصور کنم نویسنده‌ای در چنین بن‌بستی کار را به دست کسی بسپارد و بگوید بقیه‌اش را خودت می‌دانی. این البته احتمال ناچیزی‌ست. بعید است نویسنده‌ای حاضر باشد از خیر کار بگذرد و آن را در اختیار کس دیگری بگذارد؛

اگر شده حتی داستان برای همیشه نیمه‌کاره بماند و بعدها هم از بین برود» (همان: ۱۸۲). «در ضمن از خیلی پیشتر می‌دانستم نویسندگانی هستند که برای به پایان بردن کار به بن‌بست دچار می‌شوند. (البته در جایی خوانده‌ام این نویسنده‌ها، خودشان و کارشان از اشکالاتی اساسی رنج می‌برند و این را نمی‌دانند. بعد هر وقت که پایش بیفتد راجع به داستانی که مشغول نوشتن آنند با دیگران صحبت می‌کنند. انگار مایلند در هر فرصتی برای تخیل خستهٔ خود جولانگاهی فراهم کنند و ضمن آن‌که به واکنش شنونده ظاهراً بی‌اعتنایی نشان می‌دهند، با حواس جمع هر اشارهٔ ناچیزی از جانب او را به خاطر می‌سپارند، بلکه گره از کار فروبسته‌شان باز شود و...» (همان: ۱۸۱). «او متوجه نبود. می‌گفتم: 'جناب آقای سردبیر، بعضی وقت‌ها یک کلمه، فقط یک کلمه ممکن است تأثیر کلی یک مطلب را در مخاطب و یا خواننده کاملاً تغییر دهد. یا حتی جابه‌جایی علائم نقطه‌گذاری... یا نمی‌دانم... و تازه مگر خودتان نمی‌گویید من از این‌سو حادثه را می‌بینم و تو از آن سو؟'» (همان: ۱۷۴).

۳- ۱۰. پایان باز و عدم قطعیت

مراد مفهوم پایان باز، «تفطن به این دقیقه است که وقتی خواننده آخرین صفحهٔ داستان را از نظر می‌گذراند، ماجرا را پایان‌یافته می‌انگارد و دیگر نه امر ناگفته‌ای را انتظار می‌برد و نه ابهام یا تردیدی برای آنچه گفته شده احساس می‌کند. به عبارت دیگر، نویسنده با تمهید تمامی مقدمات و ارائهٔ ساختاری یکپارچه از متن، بنیان قطعیت معنا و روشنی و وضوح را پی می‌نهد تا در پرتو آن خواننده با قرینه‌های آشکار موجود در متن، به مقصود و مراد نویسنده نائل آید. به تعبیر دیگر، نویسنده به‌طور وسواس‌گونه‌ای برای پرسش‌های احتمالی خوانندگان، پاسخ مشخصی را پیش‌بینی کرده است. پرواضح است که در چنین فضای داستانی، اقتدار تام و تمام با راوی است» (خواجه نوکنده، ۱۳۹۴: ۱۷). هر داستانی بنا به موضوع، سیر داستانی و پایان روایت خاص خود را می‌طلبد. در داستان‌هایی که پایان بسته دارند، نویسنده به‌تنهایی برای پایان آن‌ها تصمیم می‌گیرد و تا حد زیادی مخاطب منفعل در نظر گرفته می‌شود. نویسندگان در چنین داستان‌هایی، هرگونه برداشت و قضاوتی را محدود به روایت راوی می‌کنند و با پایان خوانش متن، داستان نیز به پایان می‌رسد اما در رمان‌هایی که پایان باز دارند، داستان خواننده را به مشارکت فعال فرا می‌خواند. با پایان خوانش مخاطب، سیر تفکر او آغاز می‌شود و ابهامات زیادی برای او شکل می‌گیرد. رمان *عشق و بانوی ناتمام* همان‌گونه که از عنوان آن مشخص است، داستان‌های ناتمام زیادی را در دل خود جای داده است و رمان پایانی کاملاً باز دارد که هرگونه قضاوتی را برای مخاطب ممکن می‌سازد. در پایان داستان، با سؤالات زیادی مواجه می‌شویم که نویسنده همه را بی‌پاسخ

می‌گذارد، سؤالاتی از قبیل:

۱. واقعیت مرگ فرخ چه بوده است و مهندس مقیمی به چه سرانجامی دچار می‌شود؟

«گفت: 'چرا این‌همه خونسرد بودی؟'

من فقط نگاهش کردم. اگر هیچ‌کس نمی‌دانست، او که از همه‌چیز باخبر بود.

جواز دفن را صادر کرد. و بعد هم یکی‌یکی آمدند. دکتر افرند پتو را کنار زد و زانو را دید. گفت: 'چرا اینطور شده؟'

گفتم: 'نمی‌دانم؛ من همین‌جوری صبح زود پشت درِ خانه پیدایش کردم'» (چهل‌تن، ۱۳۹۳: ۱۶۶).

۲. آیا غیر از این دو نویسنده، نویسندگان دیگری نیز بوده‌اند که در به پایان رساندن داستان زندگی ملک‌تاج ناکام مانده‌اند؟

«گفتم: 'ببین رفیق این‌ها را بگیر. کارِ من نیست'.

شانه‌هایش را با ناباوری بالا انداخت: 'پس کار کیست؟'

گفتم: 'کار همان کسی که آن را شروع کرده است'.

گفت: 'تو از کجا می‌دانی او کیست؟ تازه از کجا گیرش بیاورم؟'

گفتم: 'می‌دانم کمی سخت است'» (همان: ۱۷۹).

۳. نویسندهٔ اول به چه رازی پی می‌برد که داستان را ناتمام رها می‌کند و ادامهٔ آن را به نویسندهٔ دیگری واگذار می‌کند؟

«نویسنده این داستان را به پایان نبرد. تا همین جاهایی که خوانده‌اید، نوشت و ادامهٔ آن را به عهدهٔ من گذاشت. علتش را به من نگفت. اما مثل آدم‌های مهمی که راز بزرگی در سینه نگه می‌دارند، وقتی از او علت این تصمیم ناگهانی را پرسیدم، فقط گفت: 'بقیه‌اش را تو بنویس و چرایش را دیگر نپرس' (همان: ۱۷۳).

۴. هدف ملک از بوسیدن نویسندهٔ اول چه بود؟ آیا با این بوسه سعی در کشتن او داشته است؟

«دست‌ها را دو سوی سرم گذاشت، چشم‌ها را بست و ناگهان طعمی تلخ...

او را گرفته بودم، فقط برای اینکه نیفتد. در همان حال تقلا می‌کردم از خودم جدایش کنم. سرم را پس کشیدم. او را نشاندم. با لبهٔ آستین دهانم را پاک کردم و چون دیوانه‌ای از اتاق بیرون پریدم. هنوز فشار لب‌ها را حس می‌کردم. دوباره دست به دهان بردم. گیج و گرفتار دور خودم می‌چرخیدم. در را پیدا نمی‌کردم. و آنوقت جهان‌بانو را دیدم. دست‌ها بر هم پایین پله‌ها ایستاده بود و با دلسوزی مرا نگاه می‌کردد. انگار این برای او رویدادی آشناست. گفت: 'بگذارید برایتان لیوانی آب بیاورم'» (همان: ۱۶۷و۱۶۸).

۵. آیا از ابتدا چنین بانویی وجود داشته یا ساخته و پرداختهٔ ذهن نویسندهٔ اول بوده است؟

«درّوس اصلاً گل‌فروشی‌ای به نام لادن نداشت. کوچهٔ بن‌بستی هم در میان نبود. یعنی ما بـه همـهٔ گل‌فروشی‌های دروس سر زدیم و فقط یکی از آن‌ها نبش خیابانی بود که البته اسمش لادن نبود. داخـل آن خیابان هم کوچهٔ بن‌بستی پیدا کردیم ولی هیچ شباهتی به کوچهٔ بن‌بستی کـه دوسـتم از آن تعریـف کرده بود، نداشت؛ که در انتهای آن دری چوبی، خاک خـورده، دولتـه‌ای... خیـر! کـم‌کـم داشـتم ناامیـد می‌شدم. بانو ملک‌تاج غفاری؛ از کجا باید پیدایش می‌کردم؟ از صاحب گـل‌فروشـی سـراغش را گـرفتم. شانه‌هایش را با ناباوری بالا آورد و بعد نفسی را که انگار ماه‌ها حبس بوده، آزاد کرد. گفت: 'من که توی این خیابان باغی یا آدمی با این مشخصات سراغ ندارم'.

سعی کردم برایش توضیح بدهم. اول با چشمانی گشاد، خوب به حرف‌هایم گـوش داد؛ بعـد ناگهـان قهقهه سر داد. گفت: 'قصه برایم تعریف می‌کنی مرد حسابی؟'» (همان: ۱۸۴).

۴. نتیجه

در این پژوهش به نقد رمان‌های *سپیده‌دم ایرانی* و *عشق و بانوی ناتمام* از منظر منطـق مکالمـهٔ بـاختین پرداخته‌ایم. امیرحسن چهلتن از نویسندگانی است که آثارش همواره با مفاهیم سیاسی و اجتمـاعی پیونـد خورده است و از آن جا که چندصدایی از ملزومات چنین آثاری است، می‌توان داسـتان‌هـای او را ازجملـه آثاری دانست که همواره در بستری مکالمه‌ای و در مقابل با تک‌گـویی شـکل مـی‌گیرنـد. رنـگ و بـوی سیاسی‌ـ اجتماعی حاکم بر دو رمان *سپیده‌دم ایرانی* و *عشق و بانوی ناتمام* در کنار سایر آثـار وی، ماننـد *روضهٔ قاسم*، *تالار آینه*، *مهرگیاه*، *تهران شهر بی‌آسمان*، *دخیل بر پنجرهٔ فولاد* و *چیزی به فـردا نمانـده* و هم‌چنین خلق شخصیت‌های گوناگون که هر یک صدای منحصر به فرد خود را دارند که در بیشتر مواقع این صدا نمایندهٔ یک حزب، جناح یا طبقهٔ خاصی از جامعه است، به‌خوبی جایگاه امیرحسـن چهلـتن را در خلق آثار چندصدایی نظام داستان‌پردازی ایرانی نشان می‌دهد.

باختین منطق گفت‌وگویی را در ژانر رمان پی مـی‌گیـرد و مطـابق آرای او رمـان‌هـای تـک‌آوایـی و مونولوگ‌محور در برابر رمان‌های چندصدایی قرار می‌گیرند. باختین داستان‌های تولستوی را تک‌گویانـه و در مقابل داستان‌های داستایفسکی را چندصدایی می‌داند. *سپیده‌دم ایرانی* در شمار رمان‌هـایی اسـت کـه محتوایی کاملاً سیاسی و حزبی دارد؛ به همین دلیل چندصدایی بودن اثر اهمیت بیشتری می‌یابد زیـرا در این‌گونه داستان‌ها، عقاید نویسنده نباید به مخاطـب تحمیـل شـود. نویسـنده بـا بـه کـار بسـتن مؤلفـهٔ سبک‌بخشی و در هم آمیختن صداها، داستان را به عرصه‌ای برای ابراز آزادانهٔ عقاید سیاسی و اجتمـاعی

گوناگون بدل کرده است و به شکل هنرمندانه‌ای این آواها را با هم در می‌آمیزد. او با استفاده از رعایت زبان مناسب شخصیت‌ها در داستان، هنر و سیاست را با هم پیوند می‌دهد؛ همان‌گونه که با به‌کارگیری بینامتنیت، توانسته این ارتباط را بین متون مختلف ایجاد کند و متن داستان را با آن‌ها در گفت‌وگو قرار دهد. ویژگی بارز دیگری که موجب چندصدایی در اثر شده، جدل است که در واقع چاشنی همیشگی داستان‌ها و بحث‌های سیاسی است. داستان *عشق و بانوی ناتمام* را چندین راوی و به چند شکل مجزا روایت می‌کنند. همین اصل، بارزترین مصداق چندصدایی در یک اثر است که داستان از ابعاد گوناگونی روایت شود. دیالکتیک، گروتسک، عدم قطعیت و پایان باز، از دیگر مصداق‌های چندصدایی اثر به شمار می‌آیند. زمانی که داستان به پایان می‌رسد، همه چیز از عدم قطعیت حکایت می‌کند و این ناتمامی موجب می‌شود تصمیم‌گیری دربارهٔ قسمت مهمی از داستان با مخاطب به اشتراک گذاشته شود. در مجموع واکاوی عناصر گفت‌وگومندی در رمان‌های *سپیده‌دم ایرانی* و *عشق و بانوی ناتمام* نشان می‌دهد این رمان‌ها ظرفیت بالایی برای تحلیل و تطبیق با نظریهٔ منطق مکالمه را در خود دارند.

پانوشت‌ها

1. Tzvetan Todorov
2. Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle
3. Morris
4. Leonard Bishop
5. Graham Allen
6. Julia Kristeva
7. Irena Rima Makary
8. Intertextuality

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۸) *ساختار و تأویل متن؛ نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*، تهران: مرکز.
- آلن، گراهام (۱۳۸۵) *بینامتنیت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- استادمحمدی، نوشین؛ فقیهی، حسین و حسین هاجری، (۱۳۹۶) «بررسی مصداق‌های چندصدایی در رمان دکتر *نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد*»، *زبان و ادبیات فارسی*، س۲۵، ش ۸۳، ص۲۳تا۴۲.
- اسکویی، نرگس (۱۳۹۶) «مؤلفه‌های کارناوال باختین در رمان *نگران نباش*»، *نقد ادبی و بلاغت*، س۶، ش۱، ص۱۴۱تا۱۵۷.
- انصاری، منصور (۱۳۸۴) *دموکراسی گفت‌وگویی*، تهران: مرکز.
- ایزدپناه، امین (۱۳۹۶) «یک روایت، چند صدا: بررسی شیوه‌های گفت‌وگومندی و چندصدایی در رمان *لالایی برای دختر مرده*»، *مطالعات ادبیات کودک*، د ۸، ش ۱(۱۵)، ص ۱تا۲۲.

- باختین، میخاییل (۱۳۸۴) *زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان*، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری: گسترش هنر،
- باختین، میخاییل (۱۳۸۷) *تخیل مکالمه‌ای؛ جستارهایی دربارهٔ رمان*، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران: نی.
- باقری خلیلی، علی‌اکبر و حقیقی مرضیه (۱۳۹۳) «گفت‌وگو در شعر فروغ فرخزاد با تکیه بر منطق مکالمهٔ میخاییل باختین»، *شعرپژوهی*، د ۶، ش ۴(۲). ص ۲۳تا۴۶.
- بالو، فرزاد و خواجه نوکنده، مریم (۱۳۹۶) «چندآوایی و چندزبانی باختینی و جلوه‌های آن در رمان *سنگ صبور*»، *متن‌پژوهی ادبی*، د۲۱، ش۷۴، ص۳۱تا۵۲.
- بالو، فرزاد؛ احمدی، شهرام و مریم خواجه نوکنده (۱۳۹۴) «بررسی رمان *سنگ صبور* بر اساس انگاره‌های کارناوال باختینی»، در مجموعه *مقالات دهمین انجمن ترویج زبان و ادب فارسی*، اردبیل: دانشگاه محقق اردبیلی، د۱۰، ص۶۷تا۸۰.
- بیشاب، لئوناردو (۱۳۸۳) *درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی*، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران: حوزهٔ هنری.
- پاز، اوکتاویو (۱۳۸۱) *تک‌خوانی دوصدایی: گفت‌وگو با خولیان ریوس*، ترجمهٔ کاوه میرعباسی، تهران: نی.
- تسلیمی، علی و فاطمه ادراکی (۱۳۹۴) «رویکردی 'باختینی' به *سنگ صبور* صادق چوبک»، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، د۶، ش۲ (۲۲)، ص۷۹تا۹۵.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷) *منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین*، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران: مرکز.
- حیدری، فاطمه و بیتا دارابی (۱۳۹۲) «بینامتنیت در *شرق بنفشه*، اثر شهریار مندنی‌پور»، *جستارهای زبانی*، د ۴، ش ۲(۱۴)، ص۵۵تا۷۴.
- چهلتن، امیرحسن (۱۳۸۷) *سپیده‌دم ایرانی*، تهران: نگاه.
- چهلتن، امیرحسن (۱۳۹۳) عشق و بانوی ناتمام، تهران: نگاه.
- خواجه نوکنده، مریم (۱۳۹۴) «خوانش رمان *سنگ صبور* صادق چوبک با رویکرد منطق مکالمه‌ای باختین» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه مازندران.
- رستمی بالان، پریسا (۱۳۹۴) «رای شناور جان بارت: تخیل مکالمه‌ای رمان پست‌مدرن»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. استاد راهنما: نوشین الهی‌پناه. دانشگاه سمنان.
- رضوانیان، قدسیه و مریم فائز مرزبالی (۱۳۹۱) «*تاریخ بیهقی* در گسترهٔ منطق مکالمه»، *پژوهش‌های ادب عرفانی(گوهر گویا)*، د ۶، ش۱(۲۱)، ص۱۲۳تا۱۴۰.
- غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا (۱۳۸۶) «حافظ و منطق مکالمه (رویکردی باختینی به اشعار حافظ شیرازی)»، *پژوهش زبان‌های خارجی*، ش۲۹، ص۹۵تا۱۱۰.
- گرامی، محمدعلی (۱۳۵۹) *فلسفه شناخت دیالکتیک*، قم: امید.
- فیضی، حامد (۱۳۹۳) «بررسی و تحلیل رمان *سیمای مرد هنرمند در جوانی* اثر جیمز جویس بر اساس نظریهٔ میخاییل باختین». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. استاد راهنما: ناصر ملکی. دانشگاه رازی.
- لی، نیکول و دیوید بوهم (۱۳۸۱) *دربارهٔ دیالوگ*، تهران: نیل.
- مقدادی، بهرام (۱۳۸۲) «جویس و منطق مکالمه، رویکردی باختینی به *اولیس* جیمز جویس»، *زبان‌های خارجی*، ش۱۵، ص۱۹تا۳۰.

– مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴) *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
– نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۵) *بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرن (نظریه‌ها و کاربردها)*، تهران: سخن.
–Morris, P. (Ed). (1994). *The Bakhtin Reader Selected Writings of Bakhtin, Medvedev & Voloshinov.* Oxford: oxford University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی